المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
INSTITUT ROYAL DE LA CULTURE AMAZIGHE

الفيلم الأمازيغي
قضاياه ورهاناته

تنسيق

ابراهيم حسناوي



الفيلم الأمازيغي

قضاياه ورهاناته

الفيلم الأمازيغي
قضاياه ورهاناته

أعمال يوم دراسي نظمه المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
بشراكة مع المركز السينمائي المغربي- يونيو 2007

تنسيق
ابراهيم حسناوي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة الندوات والمناظرات – رقم:43 –

العنوان	: الفيلم الأمازيغي، قضاياه ورهاناته
التنسيق	: ابراهيم حسناوي
الناشر	: المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج التقني والمتابعة	: مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
الغلاف	: وحدة النشر
الإيداع القانوني	: 2016MO4481
ردمك	: 978-9954-28-222-9
المطبعة	: مطبعة المعارف الجديدة، الرباط – 2017

مقدمة

راكم الفيلم الأمازيغي المصور بالفيديو تجربة كبيرة على مستويي الإنتاج والتلقي، وإن ظل تسويقه وتداوله وتلقيه منحصرا في فضاءات خاصة لا تسمح للمهتمين والدارسين بمواكبة حركته وتطوره. أما اليوم فقد بدأنا نلاحظ ميلاد تجارب سينمائية أمازيغية تستجيب لقواعد اللغة السينمائية وأسننها، وتحظى بالاهتمام الإعلامي والمؤسساتي والدعم المالي الذي يتجسد في حصول سيناريوهات أفلام سينمائية أمازيغية على الدعم من طرف لجنة دعم الإنتاج السينمائي التابعة للمركز السينمائي المغربي .

إن هذا الاهتمام المؤسساتي وهذا التحول المجتمعي والفني والجمالي، يفرض على السينمائيين الأمازيغ ضرورة تمثل آليات الخطاب السينمائي ووظائفه التعبيرية والجمالية والتربوية والتواصلية، وحتى الاقتصادية. وفي هذا السياق تأتي مبادرة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في تنظيم يوم دراسي حول الفيلم السينمائي الأمازيغي بشراكة مع المركز السينمائي المغربي.

ويروم هذا اليوم الدراسي التفكير في بلورة مشروع "سينما أمازيغية"، وطرح قضاياها الإبداعية واللغوية وقضايا التدبير والبحث الجمالي ومسألة

الهوية الفنية، وكذا الصعوبات التي تواجه هذا المشروع الذي يوجد في بداياته الأولى، وإمكانيات مساهمته في مسيرة السينما المغربية، ثم الآفاق التي سوف يفتحها هذا المنتوج الثقافي في تقوية النسيج الثقافي والسينمائي المغربي وإثرائه.

وإن موضوعا من هذا القبيل يطرح أسئلة متعددة نجملها في ما يلي:

✻ ما هي الإستراتيجية أو الاستراتيجيات التي يمكن نهجها لبلورة مشروع السينما الأمازيغية وتطويرها ومواكبة حركتها؟

✻ ما هي الآليات التي يمكن استثمارها حتى يصبح الفيلم السينمائي الأمازيغي منتوجا ثقافيا وفنيا فاعلا في الحقل الثقافي المغربي بأسئلته وقضاياه المتعددة؟

✻ ما هو دور الفاعلين والمتدخلين آنيا في حقل السينما المغربية من مؤسسات مسؤولة عن القطاع ومخرجين وكتاب سيناريو ومنتجين وتقنيين وممثلين، الخ، في خلق هذا المشروع السينمائي وتفعيل آلياته؟

✻ هل هناك موضوعات متميزة واختيارات جمالية خاصة بهذا المنتوج السينمائي الأمازيغي؟

تهدف هذه الأسئلة/العتبات وغيرها التي يقترحها هذا اليوم الدراسي إلى المساهمة في تعميق النقاش حول الفيلم الأمازيغي باعتباره مكونا من مكونات السينما المغربية التي تعرف حركة مطردة على مستوى الإنتاج والبنيات الصناعية والاستثمار، وكلها عوامل تدفع المهتمين بالقطاع من

مهنيين ومبدعين وباحثين إلى التفكير أكثر في مسار الصناعة السينمائية بالمغرب، وكذا في الأشكال الفيلمية التي تنتجها، مثل الفيلم الأمازيغي، ثم التفكير أيضا في دور السينما التي أصبحت اليوم وأكثر من أي وقت مضى، وسيلة للتعبير عن الهوية والثقافة وتمثلات العالم، وكذلك إمعان النظر في قدرتها على إغناء البنيات الأنتربولوجية للمتخيل الفردي والجماعي وتلقيحها وتهذيب الذوق الفني ودعم العملية التربوية.

ابراهيم حسناوي

المداخلات

السينما الأمازيغية، مفارقات الصورة والهوية

فريد الزاهي

الصورة والهوية

إذا كان الحديث قد بدأ يدور منذ بداية التسعينيات عن سينما أمازيغية، فذلك لاعتبارات عديدة، لعل أولها يتمثل في ظهور أول فيلم مغربي ناطق بهذه اللغة، ولأن التحولات الثقافية والسياسية قد بدأت تمور بما يمكن التعبير عنه بانبثاق عياني لهوية أمازيغية ثقافية ظلت لعقود طويلة حبيسة الجمعيات والممارسات الفردية. وإذا كانت الفنون الأخرى قد تطورت ولو في ظروف معينة موسومة بالعشوائية (شعر، أغنية، الخ)، فإن الممارسة السينمائية باعتبارها إنتاجا صناعيا جماعيا لا يمكن أن تتم، مثلها مثل الممارسة المسرحية، سوى في ظروف العيانية التي توفرها الظرفية الديمقراطية مهما كانت هناتها وحدودها.

يلزم القول بدءا، بما أن السينما المغربية قد نمت وتطورت فعليا في ظل الإرادة السياسية الثقافية الضرورية لذلك، فإن السينما الأمازيغية لا

يمكنها أن تنمو وتتطور في مناخ لا يتم بالدعم المادي والمعنوي. انطلاقا من هذه الفرضية، وربما كان أول سؤال يطرح في هذا المضمار، يتعلق بالأساس بسؤال السينما الأمازيغية نفسها. إلى أي حد يتم الحديث عن سينما ناجزة وموجودة وجودا عيانيا. وتمتلك مختلف العناصر التي تؤهلها لأن تغدو موضوعا مشروعا للخطاب النقدي والنظري والتحليلي؟ إننا بإثارتنا لسؤال الماهية هذا، لا نروم سوى تبديد مجموعة من الأوهام المحمولة على هوى المفترض، والتي تنطلق من إضفاء صفة السينما على ممارسات بصرية، أقل ما يمكن القول عنها إنها تعبر عن الرغبة الإرادوية في السينما والصورة أكثر من تعبيرها عن سينما فعلية موجودة وجودا واقعيا.

من ثم فإن ما ينتج حاليا بوسائط ذاتية، مطبوعة في الغالب بالرغبة التجارية والطموح الجموح إلى تلبية حاجة شريحة عريضة من الأمازيغيين إلى الصورة، يتطلب التمحيص في وسائطه ومكوناته ومراميه، حتى نتريث قبل أن ننعت هذا الكم المتداول في السوق بكونه سينما أمازيغية. فهذه الإنتاجات السمعية البصرية تعتمد وسائل إنتاج خفيفة، وتسوّق أفلاما بمستويات تقنية لا ترقى، في غالب الأحيان، إلى الحد الأدنى من الاحتراف، تقوم بطبع نسخها على أقراص صلبة، يتم توزيعها تجاريا عبر قنوات لا تتسم بالمهنية. صحيح أن الأمر يتعلق بمنتوجات بصرية حكائية، تعتمد أغلبها على الفكرة أكثر من السيناريو المحبوك، وصحيح أن السينما اليوم تنتج بوسائط تقنية رقمية، غير أن هذه الإنتاجات السمعية البصرية أقرب إلى الفيلم التلفزيوني في بنيته وبنائه منه إلى الفيلم السينمائي، بالرغم من التداخلات التي خلقتها التحولات الرقمية الجديدة بين المجالين.

إن هذه الأفلام المتداولة حاليا تتطلب دراسة سوسيولوجية، تحدد محفزاتها وتحلل مضامينها (التي يبدو أنها تروج لثقافة شعبية من نوع خاص وترسخ "أساطير" موروثة وتستعيد مجموعة كبيرة من القوالب الجاهزة الاجتماعية). ومن شأن هذه الدراسة أن تحلل نوعية استجابة المتلقين لها، والحاجيات المتخيلة التي تلبيها، علاوة على شروط إنتاجها وتوزيعها وتلقيها. فإذا كانت هذه الحركية الهامشية تقدم نفسها بديلا عن السينما المتواضع عليها لحد الآن بشروطها التقنية والجمالية، فإن أهميتها تكمن بالأساس في كونها تضع اليد على عنصرين هامين:

1 – الرغبة البصرية التي يعيشها المواطن الأمازيغي في توقه إلى صورة تعبر عن هويته وتتكلم لغته، وتساهم بشكل واضح في صياغة وجوده ومتخيله،

2 – الرغبة في ملء الفراغ الحاصل في هذا المضمار، والذي يبدو أن السينما الناطقة بالعربية أو العربية الدارجة أو لغات أجنبية أخرى لا تلبيه بشكل مباشر، على الأقل من الناحية القيمية والإيديولوجية.

وبما أن أن الهوية البصرية، بالرغم من انبنائها على الصورة، أعقد بكثير من الهوية اللغوية، فإن هذه المفارقة الحاصلة بين الرغبة والواقع لا يمكن إلا أن تنبئ عن هذا الطابع الساخر الذي تتميز به ما يسمى من قبل نقاد يشتغلون على هذا المجال بالسينما الأمازيغية أو الفيلم الأمازيغي، بحيث يتم احتساب كل منتوج حكائي سمعي بصري فيلما، وبحيث يزعم البعض أن الفيلموغرافية الأمازيغية في الفيلم الطويل وحده تتعدى العشرين شريطا! وهو الأمر الذي لا يمكن إلا أن يكون وراء مفاجأتنا نحن المتتبعين للحقل السينمائي المغربي، ويجعلنا نطرح السؤال التالي بنوع من الاستغراب:

هل يتعلق الأمر إذن بسينما سرية أم أن هؤلاء المتتبعين يدخلون إلى مضمار السينما (التي لا تقبل سوى الاحتراف) أفلاما هاوية ذات هوية تجارية بالأساس، مصنوعة لتلبية الحاجة الملحة إلى الحكاية البصرية والاستهلاك الصوري.

إن هذه التجربة التي تعيشها الثقافة الأمازيغية هنا، هي تجربة سوسيولوجية أكثر منها تجربة جمالية، ولو أنها تشكل مدخلا لمراوغة دواليب الصناعة السينمائية، بالشكل الذي تمت ممارسته في بلدان إفريقية، مثل نيجيريا عند ظهور آلة التصوير الفيديو الخفيفة، بحيث عمد الهواة إلى صنع أفلام في المتناول، صارت تتداول في الأندية السينمائية وتوسع من التعاطي لعوالم البصري. وهو الأمر الذي كان قد تم في أمريكا اللاتينية باستعمال آلة التصوير "سوبير 8" لإنجاز أفلام كادت أن تخلق حركة سينمائية بهذه البلدان في السبعينيات من القرن الماضي. لذا، فالطابع الموازي لهذه السينما التي يلزم نعتها بالشعبية (بل والشعبوية)، لأنها عصامية ومصنوعة بوسائل متداولة ولا تدخل مجالات التوزيع والتلقي "الكلاسيكية"، هو ما يمنحها أهميتها وحدودها في الآن نفسه، ويجعل منها جزءا من طفرة الهوية التي تعيشها الثقافة الأمازيغية برمتها.

شروط انبثاق السينما الأمازيغية:

من دون أن ندخل في الجدال العقيم للإجابة عن السؤال التالي: هل يتعلق الأمر بالسينما أم بالفيلم الأمازيغي؟ علينا التعامل مع هذه السينما المرتقبة والمشروعة انطلاقا من محددات الصورة والسينما والجماليات، لا من هاجس الهوية والاستعجال الثقافي فحسب. من ناحية أخرى، علينا ألا نفصل فصلا قاطعا بين السينما المغربية والسينما الأمازيغية، ونعتبر أن

السينما الأمازيغية هي حصرا تلك الناطقة باللغة الأمازيغية. ففي شروط مغايرة، مارس أمازيغيون السينما بالمغرب، وأخرجوا أفلاما لا أدري لماذا لا يتم اعتبارها بشكل أو بآخر منتمية لهذا المسعى. من ثم يمكننا القول بأن الهجانة التي كانت تتميز بها السينما المغربية لمدة طويلة، قد تعاملت بهذا القدر أو ذاك مع عناصر أمازيغية (شخصيات، وضعيات وجودية، قضايا، فضاءات، مكونات لسانية) علينا الرجوع إليها واعتبارها ماهدة للسينما الأمازيغية الوليدة.

من ثم يمكن القول أيضا بأن سؤال السينما المغربية هو بشكل ما سؤال قديم ظل مضمرا، لأن الشروط التي ولدته حاليا مختلفة أيما اختلاف عن الشروط التي ولد فيها موضوعه (السينما). بيد أن السؤال الراهن، وبالشكل الذي يطرح به حاليا، هو أيضا سؤال قديم ينتمي لما يسمى عصر الصورة، لا ما نعيشه حاليا، ألا وهو عصر البصري والرقمية. وهذه المفارقة التاريخية ليست خاصة بمنظور الثقافة الأمازيغية، وإنما هي لصيقة بثقافات العالم العربي برمته. بمعنى أن سؤال الهوية السينمائية يُطرح في الوقت الذي يلزمنا فيه أن نطرح سؤال الهوية البصرية. وبما أن البصري يتجاوز الصورة موضوعا وعمقا ودلالات ومدى، فإننا يمكن أن نعتبر أن سؤال السينما الأمازيغية مطالب بأن يندرج في سؤال البصري، من حيث إن هذا الأخير لم يعد يتطلب التقسيمات التي كانت سائدة، ومن حيث إن الهوية البصرية تطرح موضوع الصورة والبصري عموما، لا باعتباره استراتيجية ثقافية فقط، ولكن باعتبار أن هذه الاستراتيجية في عمومها تقوم اليوم على البصري.

إن رهان السينما الأمازيغية، ولنؤكد ذلك اليوم، هو رهان الثقافة البصرية بامتياز، بل هو رهان الثقافة المغربية عموما.

لهذا الأمر لا يمكن الحديث عن سينما أمازيغية من غير الحديث عن ثقافة أمازيغية للصورة، إذا صح القول. كما أننا بذلك لا يمكننا أن نتجاوز ضرورة الإيمان بالصورة وبدورها لدى المثقفين الأمازيغيين، الذين يستشري بين أغلبهم التمركز حول اللغة، مثلهم في ذلك مثل أشقائهم الناطقين بلغات أخرى بالمغرب. إن هذا الانفتاح على ما تقدمه الثقافة البصرية اليوم غدا من الضرورة، بحيث إن هذه الثقافة تمكن مما يلي:

* تجاوز الانغلاق على وسائل التواصل التقليدية المتمحورة حول اللغة (برهاناتها الثقيلة حاليا في بناء الهوية) من غير إنقاص من أهميتها التاريخية في تكوين تلك الهوية؛

* توجيه الشباب الأمازيغي إلى الاهتمام بالتكوين في المجال السينمائي، لأنه المدخل الفعلي إلى إنتاج سينمائيين أكفاء؛

* اعتبار أن السينما هي أصلا صنعة المخرج والسيناريست، وأن الاحترافية السينمائية تبدأ منهما، ومنهما أيضا يمكن تكوين نواة سينما أمازيغية؛

* عدم الخلط بين التربوي والإيديولوجي والسينمائي، فلكل مجاله. لهذا يمكن تطوير سينمات تربوية وتسجيلية وللرسوم المتحركة بشكل منفصل، يتم معه احترام حدود الأنواع وعدم الخضوع لاستعجال توكيد الهوية؛

* اعتبار أن مسألة السينما الأمازيغية ليست مسألة خصوصية إلا في طابعها الإنتاجي، باعتبارها صناعة خصوصية تتطلب مؤهلات فكرية (السيناريو) وتكوينية وتقنية ثم تجارية؛

بالنظر إلى المرحلة الحالية التي تتفاعل فيها السينما مع مجمل الوسائط السمعية البصرية الأخرى، ربما كان للفيلم التلفزيوني مكانته المتميزة في صياغة وبلورة تلك الهوية. ونحن نعلم أن التلفزيون المغربي له تعليمات بقبول عدد معين من المشاريع، التي يبدو للأسف أنها لا تستغل بما فيه الكفاية بالنظر إلى ضعف الكتابة السينارية الأمازيغية. ولا أدل على ما قلناه، كون أفلام فاطمة بوبكدي التلفزيونية، والتي صاغت تجربة متميزة بالرغم من حدودها المتخيلية، أفضل من العديد من الأفلام التي تعتبر سينمائية صناعة وموضوعا.

اعتبار أن السينما الأمازيغية تندرج ضرورة وبنية في السينما المغربية ومشروعها الجمالي. إن هذا الاعتبار، الذي قد يكون ظرفيا، يعني فيما يعنيه، أن السينمائيين الأمازيغيين يمرون بالدواليب نفسها التي يمر بها مجمل السينمائيين المغاربة، ومن خلال المؤسسات نفسها (صندوق الدعم، مختبرات المركز السينمائي المغربي...)، ومن خلال نظام التوزيع والقاعات ومجمل مشاكلهما. من ناحية أخرى، فالفيلم الأمازيغي ليس موجها، بفعل هذا الاقتضاء الأساس، إلى الأمازيغيين وحدهم، وإنما يتطلب توزيعا بالمغرب ومشاركة في المهرجانات التي تشارك فيها الأفلام المغربية الأخرى.

إن ما سبق يعني من ناحية أخرى أن ننظر في الخصوصيات المفترضة لهذه السينما، وفي مناحي هذه الخصوصية. ولعل أول ما يمكن قوله هنا هو أن الهوية في السينما لا تعني اجترار "الأساطير المؤسسة" للذات، كما لا تعني اجترار عناصر المتخيل الجماعي ولا سرد القصص المتصلة بهذه الهوية ومناطقها الجغرافية وصراعاتها التاريخية. إنها تعني التأويل

السينمائي والتخييلي لكل هذه المعطيات. وقد تجد هذه السينما هويتها الفعلية في التعامل مع معطيات الحاضر والتجرد من الرمزية الساذجة، لأن ذلك هو مدخلها لتحويل الواقع إلى متخيل سينمائي.

إننا ونحن نطرح قضية شروط وجود السينما الأمازيغية لا نطرحها باعتبارها برنامجا، فالفرديات الإبداعية تتجاوز في كثير من الأحيان، وخاصة في الشروط الراهنة العالمية للإنتاج السينمائي، المخططات المدروسة. وهذه الأخيرة لا يمكن أن تتمثل في نظرنا سوى في التركيز على التوعية بالثقافة البصرية وبالمجال البصري عموما، وبأهميتها في صياغة الذات الثقافية، وكذا في الترغيب في التكوين وتشجيع الإبداع الكتابي في مجال السيناريو بالأخص. وحين نذكر الفرديات، فنحن نعلم أنها هي التي تحمل على عاتقها التمثيل الثقافي للمجموعات البشرية المختلفة. لذا يمكن القول بأن السينما الأمازيغية المرتقبة مطالبة بالسير بإيقاعين: إيقاع تدعيم الفرديات المبدعة، وإيقاع تشجيع انتشار فكرة السينما الأمازيغية ومعها مجمل الحقول البصرية الأخرى.

عود على بدء

وبعد، وبالرغم من أننا نطرق موضوعا مستقبليا، فإن شبح الذاتي والإيديولوجي يظل يحاصرنا. لكن، ونحن نطلق العنان لهذه الملاحظات، يدخل الفيلم الأمازيغي مجال احترافيته ليتحول إلى رهان ثقافي، وذلك من خلال قبول صندوق الدعم لمشروع فيلمين هما في طور الإنجاز. ولنا أن ننتظر ما ستفرزه هذه التجربة الوليدة التي تمنح مشروعية حقيقية للحديث الممكن عن سينما أمازيغية جنينية، لا يتسم فيها نعت "الأمازيغي" بالطابع الإيديولوجي والإرادوي، كما هو الأمر راهنا. ولنا أيضا أن نتشبث بكون

رهان السينما (أمازيغية كانت أم غير أمازيغية) هو الإبداع وإنتاج متخيل جديد.

من ناحية أخرى، إذا كانت الثقافة العالمية تنحو نحو تحولات تقنية جديدة في المجال البصري، فإن التعدد الثقافي وتنوع الإبداع يجد مرتعه في هذه التحولات، من خلال مقاومتها وتكييفها وامتلاكها. إن رهان السينما الأمازيغية، بل السينما المغربية عموما اليوم هو رهان المفارقة: في وقت العزوف عن القاعات، وتقلص عددها، وتقلص عدد مرتادي السينما، يبقى الحل الوحيد هو تجريب مختلف أنواع الفنون البصرية، ومن بينها الفنون التشكيلية والتلفزيون، ومجمل الوسائط البصرية الأخرى. ولأذكّر هنا أن سؤال السينما الأمازيغية يخفي سؤالا أعمق هو سؤال الفنون التشكيلية، التي امتحت من التراث الأمازيغي منذ الستينيات مع أحمد الشرقاوي، ولا زالت تقدم للمتخيل البصري المغربي تجربة من النضج بمكان، وتتوفر على أسماء وازنة كثيرة أخرى يلزم أيضا الانتباه إليها، لأنها موجودة فعلا بإبداعيتها وحضورها وطنيا وعالميا، وذلك في انتظار أن يمكننا الحديث، فعلا لا قولا، عن سينما أمازيغية، بل عن "مجال بصري أمازيغي"، إن كانت تطورات البصري ستبيح لنا ذلك مستقبلا

بعض قضايا الفيلم الأمازيغي

ملاحظات أولية

ابراهيم حسناوي

إن التفكير في موضوع الفيلم الأمازيغي يأتي في إطار التحولات التي يعرفها القطاع السينمائي، والحقل السمعي البصري بالمغرب. كما يأتي كذلك في ضوء التحولات المجتمعية والمؤسساتية التي يعرفها المجتمع المغربي. ومن بين هذه التحولات على سبيل المثال لا الحصر:

* تحرير القطاع السمعي البصري؛

* تنظيم الملتقى الوطني حول الإنتاج السمعي البصري والسينمائي؛

* الإعلان عن قرب ميلاد قناة تلفزيونية أمازيغية؛

* عرض برامج تلفزيونية تعنى بالثقافة الأمازيغية في القطب التلفزيوني العمومي؛

* مشروع الاتفاقية المبرمة بين وزارة الاتصال وشركة عليان للإنتاج، والتي تنص على إنتاج أفلام سينمائية بما فيها الأفلام الأمازيغية لتسهيل عملية تداولها وتسويقها؛

✵ الطفرة النوعية التي تعرفها السينما المغربية على مستوى الإنتاج، والاستثمار، والعرض .

ينبغي إذن رسم معالم الفيلم السينمائي الأمازيغي في ضوء السيرورة الشمولية والدينامية التي تشهدها السينما المغربية على صعيد الإنتاج، والإبداع، وتجديد آليات العمل المهني وشروطه، وكذا في ضوء الاهتمام المؤسساتي والإعلامي، والدعم المادي الذي تحظى به.

إن نشأة الفيلم الأمازيغي ينبغي أن ترتبط كذلك بالعناصر المادية والتقنية والإبداعية التي تتحكم في الإنتاج السينمائي، ألا وهي التمويل والتوزيع والاستهلاك، والإبداع المرتبط بدوره بالكتابة السينمائية والتأليف السينمائي ومرجعياته.وكذلك، يمكن النظر إلى الفيلم الأمازيغي في ضوء العناصر الثقافية والتعابير الفنية والحكائية واللغوية المشتركة بين كل السينمائيين والمبدعين المغاربة. إذ يمكن أن تمثل الثقافة الأمازيغية موضوعا لأفلام سينمائية وسيناريوهات متعددة. ولهذا ينبغي استثمار هذه المرجعية المشتركة في مجال الكتابة السينمائية، وذلك بتحيين بعض الموروث الحكائي، والسردي، والرمزي الأمازيغي، للتعبير عن الخصوصيات اللغوية، والفنية، والمحلية المغربية. ودعم التعدد اللغوي والثقافي في السينما المغربية.

وبالرغم من هذا التطور الذي تعرفه السينما المغربية آنيا، فإن الفيلم السينمائي الأمازيغي لم يبرح مكانه بعد. وهذا ما يتطلب مد جسور التواصل بين مختلف المهنيين والمبدعين والمتدخلين في الحقل السينمائي الوطني، لمناقشة قضايا وأسئلة هذا المنتوج السينمائي الجديد، واستشراف

آفاقه المستقبلية، إن على مستوى الإبداع، أو التمويل، أو التسويق والتلقي. ومن بين هذه القضايا الملحة المطروحة للنقاش:

سن استراتيجية للتكوين عن طريق خلق ورشات للتأليف وكتابة السيناريو في مجال الفيلم الأمازيغي، وذلك بالاستعانة بمختصين في كتابة السيناريو، والاستفادة من التجارب الروائية والقصصية والغنائية المحلية والأجنبية. فكثيرة هي "السينمات" التي ولجت إلى العالمية عن طريق الأدب مثل، السينما اليابانية، والفرنسية والسوفياتية.

أما على مستوى الممارسة السينمائية، فإن المخرجين السينمائيين العاملين في مجال الفيلم الأمازيغي مطالبون بتمثل حرفتهم سواء على مستوى الإخراج والكتابة الدرامية والرؤية الفنية والجمالية، والمعرفة التقنية، لأن السينما مهنة تصقل عن طريق المراس والتجربة. كما أنهم مطالبون بتجريب أشكال مختلفة من السيناريو، والكتابة السينمائية، والبحث عن موضوعات وأفكار ذات رؤية فنية تستجيب لمقومات اللغة السينمائية وآلياتها.

يضاف إلى ذلك إعداد الممثلين وتكوينهم في مجال الفيلم الأمازيغي. فالموهبة وحدها لا تكفي لأداء أدوار في الفيلم السينمائي، أو على خشبة المسرح. إن التقييم الصحيح للتعلم في مهن السينما ينبغي أن يتم في ميدان الممارسة والتطبيق.

إن التعالق بين هذه القدرات العملية وأخرى غيرها، وتعدد المقاربات السينمائية بإمكانها أن تسهما في الميلاد الفعلي للفيلم السينمائي الأمازيغي، وفي خلق صورة سينمائية تمتح من الأبعاد الجمالية والشعرية في الثقافة الأمازيغية؛ والاستفادة من أنساق ثقافية أخرى ومن آلات العرض والإنتاج السينمائي والتواصل السمعي البصري.

أما على مستوى السيناريوهات ومرجعيات الكتابة السينمائية، فإن السينمائي الأمازيغي يمكن أن يبحث في الثقافة الأمازيغية عن موضوعات وأفكار وأشكال رمزية ذات متخيل بصري، وشعري، وحكائي، وتشكيلي، وموسيقي، وتاريخي.وأن يقارب التحولات المختلفة التي يعرفها المجتمع المغربي. إن هذا النسيج الموضوعاتي سيمكن السينمائيين من إنتاج أفلام تستثمر اللغة والثقافة الأمازيغيتين استثمارا فنيا ينأى بها عن التقليد والابتذال والبساطة في البناء الدرامي، والحكائي، وتشكيل الشخصيات.ويساعدهم على تقوية التنوع الثقافي والجمالي في السينما المغربية.

وارتباطا بموضوع الإنتاج والتسويق، فإن الفيلم السينمائي الأمازيغي ينبغي أن ينتقل بدوره من مرحلة "النضال"، أو التدبير الذاتي، إلى مرحلة المأسسة والتدبير الجماعي والاحترافي والمهني.

إن الصناعة السينمائية بنية تزاوج بين إنتاج الأفلام وتداولها، ولهذا فإن مسألة تسويق الأفلام، وتوزيعها واستغلالها يظل عنصرا ثابتا في التعريف بالأفلام الأمازيغية، ومواكبتها وتقييمها وتقويمها. وهذا ما يستلزم انخراط المؤسسات الوطنية المسئولة على القطاع السينمائي في دعم إنتاج الفيلم الأمازيغي. كما يتحتم على البنيات الثقافية والفنية والتربوية تحفيز المبادرات في مجال إبداع الفيلم السينمائي الأمازيغي.وكذا تبني استراتيجية للعرض une stratégie de diffusion من خلال دعم المؤسسات الثقافية والسينمائية التي تنظم ملتقيات سينمائية جهوية تقوم بالتعريف بالتجارب السينمائية الأمازيغية ومبدعيها.

إن السينما وسيطMédium يجمع بين كل الفنون، كما تعد وسيلة قوية للتواصل والتعبير. ولهذا ينبغي العمل على دعم تجربة الفيلم السينمائي الأمازيغي وتطويره ومتابعة صيرورته، ففي عالم تهيمن فيه الصورة أصبحت السينما وسيلة للتعبير عن الهوية والمتخيل والثقافة وتمثلات العالم.

الفيلم الأمازيغي
من أجل مقاربة نقدية

أحمد عصيد

ثمة أسئلة ثلاثة عنّت لي وأنا أفكر في موضوع هذه الندوة:

1 – هل ثمة ما يبرر تنظيم لقاء حول السينما الأمازيغية في غيابها ؟

2 – هل يسمح التراكم الكمّي للفيلم الأمازيغي بانتقال نوعي نحو السينما؟

3 – ما العمل حتى نتمكّن فعلا من المرور إلى محطّة مقبلة ؟

سينما أمازيغية ؟

فيما يخصّ السؤال الأول فقد طرح مشكل المصطلح منذ بداية الإنتاج الفيلمي الأمازيغي عام 1993، حيث كان يعرض داخل الأنشطة الجمعـــوية فيلما تيكيكيلت tigigilt (يوليوز 93) ثم تامغارت ن وورغ tamɣart n wurɣ (نونبر 93)، ويستعمل الفاعلون الجمعويون في مناقشتهما مصطلح "سينما أمازيغية"، وهم يقصدون الأفلام التي كنا نشاهدها آنذاك

والتي كانت في الحقيقة عبارة عن خطوة أولى في مسار أفلام الفيديو المصوّرة بإمكانيات متواضعة، وخارج شروط ومعايير العمل الاحترافي المتعارف عليه في مجال الإنتاج السينمائي. وقد كان واضحا بأن الدافع إلى استعمال مصطلح من هذا الحجم لم يكن يتعدّى حدود الاعتبارات العاطفية التي يفرضها سياق العمل النضالي المدني، الذي كان يعتبر أيّ إنتاج بالأمازيغية عملا يستحقّ التشجيع بالنظر إلى وضعية الظلّ والهامش التي كانت تشغلها مكونات الثقافة الأمازيغية بوصفها شكلا لا رسميا للثقافة، واعتبارا لانعدام أي دعم أو تأطير مؤسساتي لها منذ الاستقلال. ولهذا لم يكن أمرا غريبا أن يستقبل كلّ إنتاج أمازيغي، مهما كان بسيطا أو بدائيا،

بالتصفيق والمباركة المسبقة، وقد كان رائعا بالنسبة للفاعلين الأمازيغيين أن يشاهدوا لأول مرّة دراما أمازيغية بلغتهم الأصلية على الشاشة ولو خارج الإطار المؤسساتي الرسمي، وهو ما يعكس مقدار الحاجة إلى تلك الإنتاجات لدى جمهور متعطّش ذي انتظارات لا حصر لها.

إنّ طرح السؤال حول مدى وجود "سينما أمازيغية" بالفعل يكتسي في الواقع طابعا إجرائيا، إذ أن هذا المصطلح لا يعدو أن يكون تعبيرا مجازيا طموحا يفيد وجود إنتاج فيلمي درامي مصور وناطق بالأمازيغية، ويتضمن بعض عناصر الثقافة الأمازيغية التراثية، لكن أهميته في نظرنا إنما تتمثل في أنه يدفع إلى طرح السؤال المركزي حول حصيلة العمل في الفيلم الأمازيغي بعد مضي أزيد من 15 سنة على انطلاقه، ويمكّن بالتالي من قياس المسافة التي تفصلنا عن السينما وبحث كيفيات اجتيازها بنجاح، وأعتقد أنّ هذا هو الهدف الذي يرومه هذا اللقاء.

ومعلوم أنّ السينما لا تتعرّف فقط من خلال فضاءات المشاهدة (القاعة ـ الشاشة الكبرى ـ آلة العرض إلخ..)، وإنما تتحدّد أيضا من خلال أسلوب العمل والمعدّات المستعملة وعدد من المرتكزات الثقافية والصناعية التي ترسّخت للفن السابع على امتداد مائة سنــة، وهو ما حذا بالفاعلين في مجال الصورة إلى تمييز السينما عن الفيلم الوثائقي وفيلم الفيديو وغيره من الإنتاجات المصوّرة الأخرى والتي تقام لكلّ منها لقاءات ومهرجانات خاصّة في عدد من البلدان.

الفيلم الأمازيغي أية حصيلة ؟

تمّ إنتاج ما يزيد على 170 فيلما ما بين يوليوز 1993 ويونيو 2007، وهي في معظمها من نوع الدراما الاجتماعية التي تتناول قضايا الأرض والمرأة والهجرة وصراع الأجيال مع وجود بعض الأفلام التي نجحت في شدّ الإهتمام بفضل اعتمادها على التراث الحكائي الأمازيغي الذي له في الأصل امتداد في الوجدان العام لدى مختلف الفئات الناطقة بالأمازيغية. غير أنّ ما يلاحظ على هذا الرصيد الكمّي الهام هو ثلاثة أشياء يمكن إجمالها في العناصر التالية:

* أنه إنتاج ظلّ يتراكم في غياب المواكبة النقدية الضرورية، حيث لم تتغير تقريبا طريقة التعامل مع هذا الإنتاج، إذ ظلّت على مدى عقد ونصف تتصف بالطابع المجاملاتي ذي النزوع التبشيري المتفائل، سواء في النقاش الشفوي داخل الأنشطة الجمعوية ووسائل الإعلام السمعية البصرية، أو على صعيد المكتوب الذي لم يتخطّ في معظمه عتبة المقال الصحفي التقريري ـالوصفي والإخباري . وكان وراء هذا الغياب المفرط للنقد عاملان اثنان: الأول وجود قطيعة بين النخبة الثقافية والمنتجين للأفلام الأمازيغية، حيث

اعتبر هؤلاء بأنّ منتوجهم يتوجّه أساسا إلى الجمهور الشعبي البسيط الذي يجد في هذا النوع من الدراما مبتغاه ويشبع حاجته إلى المتعة الفنية والترفيه، وهو جمهور لا يتوفّر على "ثقافة سينمائية" تتطلّب حسب المنتجين جهودا لتجاوز المعايير المعمول بها، والتي هي معايير العرض وفق الطلب. وإذا كانت بعض الجمعيات قد سعت خلال الفترة المنصرمة إلى خلق فضاءات للتواصل والتحاور بين المنتجين والباحثين والطلبة والمثقفين، فإنّ تلك اللقاءات كانت تنقلب بدورها إلى لقاءات مجاملة و"تشجيع" عوض التقييم والنقد. العامل الثاني يتمثل في انعدام كتاب مهتمين بالدراما الأمازيغية من ذوي التكوين ـ أو المعرفة الكافية ـ في مجال السينما والإنتاج السمعي البصري، حيث أنّ غالبية الذين كتبوا حول الفيلم الأمازيغي هم من النشطاء الجمعويين أو الصحفيين من غير ذوي الاختصاص، زد على ذلك أنّ مواكبة الإنتاج الفيلمي الأمازيغي كانت تتمّ في معظمها في الصحافة الأمازيغية التي تهدف أساسا إلى تشجيع هذا الإنتاج وإبرازه أكثر من نقده وتقييمه.

* الملاحظة الثانية التي نوردها حول التراكم الكمي للفيلم الأمازيغي، هي أنّ مراكمة الإنتاجات في غياب المواكبة النقدية تولّد عنها حتما تكريس معايير السوق كمعايير فنية بدهية، حيث مثّلت العديد من الإنتاجات الأولى ما يشبه النموذج الذي يقتدى أو السقف الذي يمكن العمل تحته دون حرج، طالما أن هذا المنتوج استقبل بحفاوة وترحاب من قبل الجميع، وقد أدّى هذا إلى تفويت فرصة تطوير المنتوج الفيلمي الأمازيغي في اتجاه تحقيق الجودة المطلوبة، وأصبح هذا المنتوج يستجيب آليا للثوابت الفنية التي تكرّست عبر السنين، والتي أدّت إلى صنع حلقة مفرغة يصعب الخروج منها بدون خضّة قوية أو صدمة تجعل الفاعلين الرئيسيين في هذا الإنتاج من منتجين

ومخرجين وممثلين يستفيقون على واقع الفيلم الأمازيغي وينظرون إلى عملهم بعين الناقد المنصف والمحايد. خاصّة بعد أن ظهر واضحا بأنّ آخر فيلم تمّ إنتاجه يبدو أقلّ أهمية من الأفلام الأولى التي أنتجت قبل 15 سنة، مما يعني وجود تراجع بدل التطور.

ويمكن إجمال هذه الثوابت التي ترسّخت كتقاليد للإنتاج الفيلمي الأمازيغي بالفيديو في غياب السيناريو والنصّ المحكم البناء وسوء إدارة الممثلين وضعف الصوت والإنارة وضعف حضور الشخصيات وعدم انسجامها مع الأدوار المسندة إليها وتناقض المواقف وتفكك البناء الدرامي واقتحام فناني الغناء الشعبي مجال التمثيل عن غير دراية، مما يجعل الفيلم على العموم بعيدا عن الإقناع وغير مغر بالمتابعة، وهو ما يفسر عدم تحمّل جمهور السينما ونقادها متابعة الفيلم الأمازيغي حتى النهاية في مهرجانات وملتقيات السينما، حيث بدا الطابع الغالب على الفيلم الأمازيغي هو طابع "الحلقة" المصوّرة، حيث الحركات وتموقع الممثلين وطريقتهم في التحاور تتواجد خارج الضبط التقني المسبق والمدروس، وحيث الحوار بدون جاذبية ويفتقد إلى لغة الدراما العميقة في بساطتها الموحية. وإذا كانت بعض الأفلام التي تعدّ على رؤوس أصابع اليد الواحدة قد أفلتت من طاحونة الإنتاج وفق التقاليد المتداولة، فإنّ ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى بروز جيل جديد من المخرجين الشباب من ذوي التكوين الجيّد، نجحوا على الخصوص في الفيلم القصير، كما استطاعوا كسر لعنة إعادة إنتاج الشبيه التي تستبدّ بالإنتاج الدرامي الأمازيغي للفيلم الطويل.

* الملاحظة الثالثة التي ينبغي التأكيد عليها حول الفيلم الأمازيغي، هي أن هذا الضعف الكبير في الجوانب التقنية قد جعل النشطاء الجمعويين والصحفيين الأمازيغيين يكتفون بالمقاربة التيماتية في الغالب، والتي تقتصر

على ذكر مضامين الأفلام من قصة وأحداث، مهتمين أكثر بالرسالة التي يريد الفيلم تمريرها للجمهور، مما أدّى إلى إغفال شبه كلّي للغة السينما وتقنيات الصورة وجماليات العناصر المؤثثة لها. وتجدر الإشارة إلى أنه حتى في هذا الجانب بدوره لم يتمّ التقييم النقدي الضروري حيث تتضمن الأفلام الأمازيغية الكثير من المضامين المسيئة للإنسان الأمازيغي، وخاصّة منها تلك التي تروّج لقيم متقادمة أو التي تتعارض مع القيم الإنسانية الحديثة.

ما العمل ؟

ثمّة فيلمان سينمائيان أمازيغيان يتمّ إعدادهما حاليا بعد أن حصلا على دعم المركز السينمائي المغربي، وهو ما يعني بأنّ المنتج الأمازيغي يطمح إلى الانتقال من فيلم الفيديو إلى الفيلم السينمائي، غير أنّ هذا الانتقال تكتنفه مخاطر عديدة، ففي غياب التدابير الإجرائية الوقائية، من الممكن أن ننتظر انتقال عدوى الرصيد الفيلمي السابق وسلبياته إلى الإنتاج السينمائي، وعندئذ سيكون من الصعب تغيير الاتجاه. ومن ثمّ نرى بأنّ المطلوب حاليا هو إنجاز أمور ثلاثة:

1 – الانتقال من لغة التعاطف النضالي والتشجيع إلى لغة التحليل والــــنقد، وتكريس تقاليد المتابعة التقييمية للإنتاج الدرامي الأمازيغي، سواء بالنقد الشفوي في الملتقيات الجمعوية والمهرجانات، أو بالنقد المكتوب في الصحف والمجلات والكتب. ولا نعني هنا بالنقد الشفوي العنف اللفظي والنزوع الهجائي الذي يهدف إلى التجريح وتحطيم معنويات العاملين في الإنتاج الأمازيغي، وإنما نقصد النقد المؤسس والمنهجي والذي يضع اليد على مكامن الخلل وينبه عليها ويقترح التصورات البديلة.

2 – ضرورة التفكير في مشروع ثقافي ينتقل بالفيلم الأمازيغي من مستوى المغامرة الفردية إلى استراتيجية مؤسساتية ومقاولاتية صلبة، وهو ما سيمكن من لمّ جهود المنتجين والنقاد والمؤلفين والممثلين ومختلف الفاعلين، في أفق توضيح الرؤى وتحديد المسار والأهداف بدقّة، وخلق الإنسجام والتواصل المطلوبين بين مختلف الأطراف المعنية بالفيلم الأمازيغي.

3 – هذا التأطير المؤسساتي سيمكن علاوة على توفير بنيات الإنتاج السينماتوغرافي وتنظيمه، من ضمان تحقيق خطوتين ضروريتين، وهما التكوين والدعم، مما سيؤهل جيلا جديدا من السينمائيين الأمازيغيين من الكتاب والمخرجين والتقنيين الذين سيحملون على عاتقهم مهمة تجاوز صعوبات البدايات والتأسيس لسينما أمازيغية فعلية، وهو ما يتطابق مع خصائص المرحلة الحالية التي هي مرحلة حاسمة بالنسبة للأمازيغية، حيث تتمّ مأسسة هذه الثقافة التي تعيش بلا شك عصر تدوينها ونهضتها.

الفيلم الأمازيغي
الدينامكية والعطب
توصيفات الوجود والهوية

حميد تباتــو

مقدمة

إن الحديث عن الفيلم الأمازيغي حديث عن تمايز فني وثقافي، تبلور في الواقع المغربي استجابة للوعي الحاجة إلى إبراز الاختلاف، كحقيقة موضوعية تقوم عليها الهوية الفنية والهوية الثقافية كذلك بالمغرب والتي لا يمكن وعيها بشكل فاعل من خلال الاستحضار الموضوعي لتعدد العناصر المكونة لها والتي منها الخط الأمازيغي. ولم يكن لوعي التمايز أن يبرر في الوجود الفني والسينمائي المغربي، لو لم تؤسس الإطارات والفعاليات الامازيغية لهذا الوعي في المجالين الثقافي والسياسي مما يعني أن الوعي السياسي قد شكل الأرضية التي أفرزت الحاجة إلى تأصيل تعبيرية الانتماء من داخل حقول أخرى خاصة الثقافة والفكر ثم الغناء والمسرح ولاحقا السينما.

لقد دأب المهتمون بالسينما على حصر الإرهاصات الأولى لاستحضار المكون الأمازيغي في السينما بالمغرب، ابتداء من فيلم "إيطو"، في عهد الاستعمار، إلا أن هذا لا يعني وجود فيلم أمازيغي حقيقي بالمغرب منذ هذه المرحلة، أو في المراحل القريبة منها لاحقا. هذا على الرغم من أن نوعا من الأفلام قد برز في ما بعد ويتعلق الأمر بإنتاجيات الفيديو خاصة بعد النجاح الشعبي اللافت لفيلم " بو تفوناست "، لكن ذلك لم يكن استجابة للوعي السياسي أو الثقافي المشار إليه سابقا، بل كان استجابة لنباهة تجارية أدركت احتياج السوق إلى فيلم ناطق بالامازيغية، يوحي بالتعبير عن عوالم الإنسان الامازيغي، وهو ما سمح ببروز موجة الفيلم التجاري الامازيغي بالفيديو الذي استجاب، في غالبية نماذجه، لرؤية تسويقية لكونه جاء تحقيقا لحسابات شركات الإنتاج بالفيديو، وبعض الرغبات الخاصة، ولم ينتج استجابة لرؤية فكرية ذات بعد سياسي كما نجد في الأغنية مثلا، خاصة مع "ازنزارن " وعموري مبارك وتجارب أخرى، أو في المسرح الذي صاغ أسلوبه العميق المعبر عن الانتماء انطلاقا من الأشكال الفرجوية الشعبية الامازيغية من مثل بلماعون، وامداحن، وؤداين ن تا عشورت وإمعشار الخ...

إن ما نريد قوله هنا هو أن تشكل الوعي الفاعل داخل الاشتغال السينمائي لم يبن على الانتماء الامازيغي بل، عرف مسارات متداخلة يمكن قراءتها انطلاقا من ثنائية الدينامكية والعطب التي تحكمت فيها وهذا ما نقترح له المداخل التالية:

1 - مسار التأسيس الأولي بالارتكاز على منطق السوق

شكل الفيلم الأمازيغي نسبة ضعيفة في الفيلموغرافيا المغربية، وذلك لأنه طيلة وجود السينما بالمغرب لم تنجز إلا أفلام قليلة بالامازيغية، منها بعض الأعمال الأخيرة مثل، " تيليلا " لمحمد مرنيش، و" بو تفوناست" لعبد الله داري لكن قبل هذا كان مبدعون أمازيغ قد حاولوا بناء أرضية لانطلاقة صلبة لهذه السينما من خلال أشرطة فيديو، سمحت بتوفير منتوج بصري ناطق بالامازيغية. وكان هذا مهما جدا سواء بالنسبة للإنسان الأمازيغي أم بالنسبة لكل المغاربة الذين يعتبرون أن لا هوية حقيقية لإبداع مغربي ما إلا بتمثله الموضوعي والفاعل لكل خطوط الهوية الثقافية المغربية، خاصة الخط الامازيغي الذي عانى أكثر من الإقصاء والتهميش.

لقد رآكم الإنتاج بالفيديو أفلاما عديدة ناطقة ب الأمازيغية نذكر منها : " بو تفوناست" و"أسنان ن يزي" ، و" ران كولو الدونيت " و"اكنيون" و" توركا" "الكنز اور يتكمالن " و" إموران " .

و"تيكيكلت" و" تمغارت ن ورغ" «، و" تمار ن تدورت " و« "ايلا من ز مانين " و"حمو أونامير" و" تيكنيوين " و" اسكاس ن توفيس" و"ليتاهل" . . .الخ وقد ساهمت أسماء عديدة في بناء هذا التراكم حيث يمكن أن نذكر منها أكرام أرشاش والحسين بيزكارن، ومحمد مرنيش، وعبد الله داري ، وعبد الالاه بدر ، وفاطمة بوبكدي ، وإبراهيم الحنوضي، والحسين شكيري ، وحسن أوجلا ، وشجاري محمد الخ . وعلى الرغم من أن أفلاما عديدة لم يتح لها أن توزع على نطاق واسع واكتفت بجمهور مناطق محددة، خاصة ان التلفزيون المغربي لم يقدمها، فان العديد منها قد

حقق تجاوبا لافتا مع المتلقي، وقد تميز البعض منها بإبداعية لافتة كما هو الحال مع "حمو اونامير" لفاطمة بوبكدي، و" ايموران" لعبد الله داري.

إن ما يلاحظ على غالبية هذه الأفلام، إنها ساهمت في خلق تراكم كمي يسمح بتفعيل نقاش حول الإبداع بالامازيغية في السينما، وتوفير مادة بصرية لبعض الملتقيات والمهرجانات، وفرز طاقة إبداعية لافتة في أكثر من مجال، كما يسمح أيضا بتمييز ملامح أسلوبية في تعبيرها الفني من مرتكزاته البارزة هناك :

* أولا: اعتماد اللقطة التأسيسية لأحداث الفيلم في البداية بشكل شبه ثابت، وتكرارها بصيغة لازمة للتذكير بموقع الأحداث وسياقها. وعلى الرغم من أن هذه اللقطة تكون ذات قيمة كبرى في الأفلام التاريخية والملحمية، فإن توظيفها يبدو متضخما أكثر من أفلام الفيديو الأمازيغية وفي أفلام مغربية عديدة، مما يعني أنها اعتبرت قاعدة في بداية الأفلام تخدم التأطير العام للأحداث ولا يمكن تجاوزها.

* ثانيا: اعتماد " الزوم " لبناء اللقطات، والانتقال في ما بينها بشكل كبير. ففي الوقت الذي يتم فيه تجاوز هذه التقنية بشكل كبير في المجال السينمائي الاحترافي يتم تثبيتها في هذه الأفلام ترسيخا لطابع الهواية المميز لها في الغالب.

* ثالثا: المراهنة على البانوراميك كحركة مركزية لوصف المناظر خاصة الطبيعية منها. ولأن هذه المناظر تكثر في الأفلام الأمازيغية يتم تكثيف حركة البانوراميك لتصير ميزة هذه السينما كما الزوم الى الحد الذي يسمح بنعت الأفلام الأمازيغية ب " أفلام الزوم والبانوراميك.

* رابعا: تجميد حركات الممثلين، ففي الغالب نجد الشخصيات كلما أرادت التحدث في ما بينها إلا وتجلس أو تتجمد واقفة استجابة لفقر التقنيات والإمكانيات في الغالب إلا أن ذلك أصبح ميزة تطبع هذه الأفلام، مما يسمح بالاستنتاج أن الفقر يرتبط كذلك بمجالي الإخراج وإدارة الممثل أيضا.

* خامسا: الاشتغال على عوالم القرية، لهذا بالضبط، تشكل البادية وعوالمها الديكور المركزي لهذه الأفلام، كما تشكل مشاكلها وأحزانها أهم القضايا المطروحة في هذه الأعمال.

سادسا: البناء المتسلسل للأحداث وفق حبكة تقليدية: بداية فعقدة فحل، واعتماد ثنائية الخير والشر والصراع بينهما كمرتكز لتأسيس الحكاية.

* سابعا: اعتماد الأغنية الامازيغية ثابتا لملء جزء مهم من زمن الأفلام وتأليف الموسيقى التصويرية.

* ثامنا: استثمار مكونات الثقافة الامازيغية لتأثيث عوالم الفيلم، وبناء الفرجة، خاصة بالنسبة للملابس، والإكسسوار، والديكور، والمعمار، والتراث الحكائي الخ. إن

المهتم بالفيلم الامازيغي، بل وجمهور هذا الفيلم عامة، يسهل عليه حصر بنياته ومكوناته لأنها تتكرر في الغالب على الرغم من وجود اختلاف في كيفية الاشتغال عليها، والتي نميز فيها بين نوعين بارزين هما :

1 - الاشتغال السوقي النمطي

تكرس هذا الاشتغال في الفيلم الأمازيغي ابتداء من " بوتفوناست"، ونجد تجلياته في غالبية الأفلام

"أسنان نيزي"، و" ايلامن ازمانين " و" الكنز أور يتكمالن " و" تيكنيوين "الخ.أما " اكوجيل ن مايس " فيظهر استسهالا كبيرا لمسألة الاشتغال على السينما، وهكذا نجد حسن اوجلا، المعروف في مجال الغناء، هو صاحب القصة والحوار والسيناريو، وهو المشخص للدور الرئيسي (أب ابراهيم من زوجته محجوبة، وعثمان وإسماعيل من زوجته تودة) وهو المخرج كذلك . فالمعرفة بالتقنيات السينمائية غائبة في الفيلم، لهذا يتم القطع والتوليف بشكل اعتباطي، ونفس الشئ بالنسبة للتشخيص والإخراج وبقية المكونات. وقد نجد تمثيلا آخر لهذا النوع أيضا ينطبع باحترافية أكثر على مستوى الاشتغال بالأدوات السينمائية، لكنه يتوزع مع الفيلم السابق على مستوى الرؤية الفكرية والخطاب. إنه فيلم " تيهال " من إنتاج شركة عليان للإنتاج لصاحبها نبيل عيوش ، والإنتاج في الفيلم وجه التأطير le cadrage والتصوير والتشخيص كذلك، فأصبح للإخراج بذلك معناه الايجابي. إلا أن أغلب ما تبقى غير ذي معنى، خاصة مسألة النظر إلى الاختلاف الثقافي في المغرب وصراع الأجيال .

2 - الاشتغال الإبداعي الفاعل

يبرز هذا الاشتغال في أفلام قليلة، أهمها يأتي من تجارب لأسماء محددة مثل، تجربة فاطمة بوبكدي، وأبرز نموذج لهذا الاتجاه هو "حمو اونامير " فالفيلم ينطلق من وعي إيجابي وفاعل لمعنى الاشتغال على المكون الأمازيغي لهذا برز الاشتغال على أسطورة "حمو اونامير التي اشتغل

عليها أكثر من مبدع في أكثر من مجال، كقيمة مضافة لهذه المادة التراثية جعلها غير جامدة، ومصاغة لخدمة غايات عديدة منها الإمتاع، وإنعاش الذاكرة الثقافية، والتأسيس الثقافي للإبداعية الفيلمية، إلا أن ما يسمح أكثر باعتبار الفيلم بمثابة نموذج مختلف في الأفلام الامازيغية هو القاسم الواضح في الكتابة الفيلمية (السيناريو)، والاشتغال الفاعل على كل مكونات العملية الإبداعية، بما في ذلك إدارة الممثل \ والمونتاج، وحركة الكاميرا، والاستثمار الايجابي للمؤثرات الخاصة، وتصعيد البعد الدرامي الخ

الواضح من متابعة الأفلام الامازيغية أنها قد تنمطت في قالب جاهز يتأسس على الاستسهال، ولا يستحضر الحاجة إلى استبدال الثوابت التي كرسها الترويج الهاوي في المسار الإبداعي لأغلب التجارب، فالتجريب يغيب، كما يغيب التجديد وهناك سعي حثيث لدى الغالبية لإعادة الصيغة النمطية التي تم إنتاجها في بداية ظهور هذه الأفلام. والمفارق أكثر هو أن الانتقال من الفيديو إلى السينما خاصة في فيلم " تيليلا "، لم يحدث قطيعة مع هذا الأسلوب، وهكذا نجد نفس الملامح النمطية التي عرفت بها أفلام الفيديو تهاجر إلى الفيلم السينمائي الذي هو" تيليلا " ومن مظاهرها المواضعات التالية :

* الحركة الماسحة le panoramique الواصف، للمكان بشكل متضخم وزائد؛

* استعمال إكسسوارات محلية بغاية التأثيث وليس بغاية التوظيف أو بناء الدلالة، مثل المصباح الغازي الذي يستعمل كثيرا لتأثيث اللقطات دون حاجة إلى ذلك فهو حاضر ليلا ونهارا، حتى في الحفل يحضر لوحده، ويستنتج من هذا أن المخرج لا يعرف وظيفته الأصلية (خاصة أنه يضعه

فوق المائدة نهارا)، أو أنه لا يعي كيفية توظيفه الفاعل لخدمة الجانب التكويني في اللقطة، والبعد الجمالي للإنارة.

* استعمال مكونات من الحياة اليومية للإنسان البدوي بشكل اعتباطي، من ذلك مثلا، درس المحصول الزراعي بالدواب. فالمشهد مقحم وغير مستثمر نهائيا في وقائع الفيلم العامة، ونفس الشئ بالنسبة لقطيع الماعز الذي وظف في لقطات عديدة دون أن تكون هناك حاجة بنائية أو جمالية أو أخرى لذلك.

* غياب التحفيز الواقعي والبنائي. فالأشياء التي تحصل لا تقنع في إيهامها بالواقع، كما أن عناصر عديدة لا تسمح بتحققها كإضافة داخل البنية العامة للفيلم، مما يجعلها غير مبررة بنائيا. فرقصة أحواش في الفيلم تأتي بدون مقدمات مقنعة، وحتى حين يتم اقتياد العريس إلى السجن يصر شيخ القبيلة على استمرار الحفل بقوله:" أر أحواش" ومما يدعم ملامح التوجه التسويقي النمطي في" تيليلا 'أكثر هو مسايرة الترجمة السوقية للحوارات بالعربية بشكل خاطئ، وهكذا نجد أدوات الجزم غير جازمة، وكتابة الهمزة تتم كيفما اتفق، مما يعني أن غياب الرؤية يتم تعويضها بمنطق التهافت.

إن ما قلناه عن أفلام محددة ينطبق على أفلام عديدة تثبت أسلوبا خاصا يميزها، يقوم على اختلالات وأعطاب عديدة نحصر البعض منها كالآتي:

* **أولا:** تنميط الشخصيات في نماذج أعيد إنتاجها بشكل كثيف، خاصة الإنسان البدوي الساذج والمغفل، وفي بعض الأحيان المخادع والمحتال : (" ايلا من ازمانين " و" الكنز اور يتكمالن" و" تيكنيوين" و" اسكاس ن توفيس") الذي يبدو في مجموعة من الأفلام، وكأنه آت من دهاليز

التاريخ، ومنقطع كليا عن مستجدات الحداثة والمعاصرة.وعلى الرغم من وجود من يعتبر هذا الأمر عاديا لأن ربط الإنسان الأمازيغي بالبداوة لا يسيء إليه، بل يؤكد أن انتمائه كان دائما مصدرا للصدق والبساطة والصفاء. وهذا ما يقر به الجميع، فان ما نسعى لمناقشته هنا أن واقع التطور جعل الإنسان الأمازيغي أصيلا كذلك وهو يرتبط بالعصر، ويتمثل مستجدا ته كآلية لتطوير هويته وتجديدها لكون الهوية، أي هوية، ليست كينونة جامدة، بل صيرورة من التجدد والتحول والتفاعل وتبادل التأثير مع الهويات الأخرى داخل القارة الإنسانية، هذا إذا أريد لها أن لا تموت في انغلاقها.

✻ **ثانيا**: التعاطي الفلكلوري مع الثقافة الخاصة:

حيث يبدو التراث الأمازيغي طاغيا في الأفلام الامازيغية خاصة الملابس وعناصر الديكور والإكسسوار. وعلى الرغم من أن التوظيف الفاعل لذلك يمكنه أن يخدم التميز الإبداعي، كما يمكنه أن يخدم أشياء أخرى عديدة مرتبطة بمكونات الهوية الثقافية المغربية خاصة توثيق بعض أوجهها، إلا أن هذا يغيب ليعوض بالتوظيف المجاني المتضخم والبعد الاستعراضي مما يجعل هذه المكونات تخدم النظرة الفولكلورية وليس التأصيل الإبداعي في الفيلم الأمازيغي.

✻ **ثالثا**: الإقحام والافتعال من العناصر المعطلة لإبداعية الفيلم الأمازيغي.

هناك عنصر الإقحام الذي يبرز أكثر في التعاطي غير المبرر جماليا وبنائيا مع المادة الغنائية، وهكذا لا تحضر الأغاني والرقصات لخدمة غايات درامية أو سردية أو توضيحية لجنس الفيلم الغنائي مثلا، بل تحضر لملء حيز زمني أولا، واقتناص المتلقي الذي ينجذب أكثر للمادة الغنائية ثانيا.

وبالإضافة إلى الإقحام نجد الافتعال، ويظهر ذلك أساسا في التشخيص، وهذا لا يعود بالضرورة إلى عدم قدرة الممثلين على الأداء بشكل متميز، بل لغياب إدارة حقيقية للممثل، ولغياب فهم صحيح لعملية الإخراج، الأمر الذي يجعل العفوية تغيب، ويبرز التصنع، فيبدو التشخيص بمثابة تمرين أولي في المجال.

✵ **رابعا:** الملء عوض التكوين :

لا يمكن تشكيل لقطة في مجال التصوير عامة إلا بضبط دلالات أبعادها وأهمية عناصرها وكيفية موقعة الأشياء وتنسيقها داخلها لبناء جماليتها وخدمة تعبيرها، وهكذا لا يمكن تأطير عناصرها داخل إطار الصورة واقتراح عناصر لتكوين اللقطة إلا وفق رؤية يهمها بناء الدلالة وخدمة الخطاب. وهذا ما نسميه بالتكوين الذي يسمح بأن يكون عبور الشخصية أو موقعها في ناحية ما محسوبا بدقة، ونفس الشيء بالنسبة للألوان ونسبة الإضاءة والديكور والإكسسوار والعناصر المتبقية. وهذا ما لا يحصل غالبا، ويتم تعويضه بعناصر مجانية واعتباطية لهذا نجد خلفيات اللقطات تؤثث بقطع من المنتوجات التراثية (سجادة – أواني طينية – مصباح غازي – ملبوسات – أفرشة ...) وهو ما قد نجده في مقدمة اللقطة أو جوانبها أيضا. إنه الاعتباط الذي يتحكم أيضا في عناصر أخرى كالشخصيات التي تأتي أحيانا لملء الإطار دون أن يتم توظيفها نهائيا، في صيغة أدوار ثانوية أو كومبارس، فهي عناصر زائدة في عوالم اللقطة أو المشهد، وهذا ما يعني أن المخرج يعتمد على منطق ملء الفضاء بشكل مجاني، مما يبعد العمل عن عملية الإخراج الحقيقي .

✻ **خامسا:** التزيين للإثارة:

كثيرا ما ينشغل المخرج في هذه الأفلام بالجانب التزييني حيث تبدو الشخصيات بكامل أناقتها، سواء كانت في الحقول أو في المطبخ أو في الخصام أو في الولادة، أو في حالة الفقر أو في حالة الغنى. فالأساسي هو إظهار أناقة الشخصية عبر اللباس الجديد وهذا ما يخالف المنطق لان أناقة الشخصية تبنيها ببلاغة تعبيرها. وبلاغة التعبير تحتاج إلى ما يتطلبه وضع الشخصية وهنا قد يكون المهمل في الملبوس هو المهم والأكثر تعبيرية، ونفس الشيء بالنسبة للماكياج، حيث نجد نساء بكامل أناقتهن في أشغال لا تسمح بذلك.

✻ **سادسا:** نمطية المواضيع:

قد تكون كل المواضيع نمطية، لأن ما وجد منها منذ القديم لم يتغير، وتم الاشتغال عليه من طرف الجميع، إلا أن الذي يهم أكثر هو كيفية الاشتغال على هذا الموضوع أو ذاك، فالاشتغال هو الذي يبني التميز التعبيري، إلا أن هذا لا يعفي من البحث عن مواضيع غير مطروقة أو غير حاضرة بكثافة وهو ما لا نجده في الأفلام الأمازيغية حيث ينحصر اهتمام المخرج وكاتب السيناريو أساسا بقضايا محددة من مثل، الزواج المتعدد واليتم وصراع الأجيال والسحر ومشاكل الأرض، والعثور على كنز الخ... كي يتم تنميط كل هذا داخل محور مركزي هو الصراع بين الخير والشر.

✻ **سابعا:** الاستثمار المسطح للمادة التراثية:

كثيرا ما يتم الاشتغال على المادة التراثية في الأفلام الأمازيغية (أسطورة، حكاية شعبية، أمثال، أشعار...) إلا أن ذلك يكون من خارج

رؤية موضوعية للتراث ولكيفية توظيفه، وهكذا يبدو حضوره غير مبرر وفاقد لفاعليته وحرارته مما يسيء للذاكرة الثقافية.

لقد تم تنميط الأسلوب الإبداعي في الفيلم الأمازيغي داخل مجال الفيديو، وهو ما حاولت أسماء أن تنقله إلى المجال السينمائي لأنها لم تع أن الانتقال إلى السينما يجب أن يقطع مع الممارسة الهاوية التي تكرست كاحتراف استجابة لمنطق السوق وليس استجابة للنضج الإبداعي، مما يعني أن النموذج المهيمن قد غيب أشياء جوهرية منها عمق الرؤية، واعتماد خلفية غير ملتبسة، والتمكن من ثقافة الإخراج لمراكمة أعمال لا تؤصل الفيلم الامازيغي فقط بل تغني الممارسة الفنية الوطنية ككل.

3 - مسار إنضاج الفيلم الامازيغي عبر المنتوج السينمائي

لم يبرز الحديث عن الفيلم السينمائي الأمازيغي في السينما المغربية إلا مؤخرا، وأساسا بعد إخراج فيلم "تيليلا" لمحمد مرنيش و"بو تفوناست"، إلا أن ذلك لا يعني أن الأمازيغية قد غابت من السينما المغربية لأننا نرصد تجليات عديدة لهذه اللغة، وهذه الثقافة، وهذا المجال في نماذج فيلمية عديدة مثل، " من الواد لهيه" "كنوز الأطلس" لمحمد عبازي، و" العدرج" و"طين جا" لحسن الكزولي، و" الباب المسدود" و" وجها لوجه" و" ياسمين والرجال" لعبد القادر القطع، و" عيون جافة" لنرجس النجار، و" فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق" لمحمد عسلي الخ . . .

إن ما يظهر من الاشتغال على المكون الأمازيغي هو أن ذلك تستدعيه منطلقات مختلفة لدى المخرج المغربي حيث نجد المحرك لذلك هو إما الانتماء الجغرافي، أو الرغبة في استغلال المجال لتطوير الكتابة أو حاجات الموضوع الخ. . . ورغم قيمة كل هذه المنطلقات نجد أن المخرج الأمازيغي

لا يوظف السينما لتوثيق الذاكرة الثقافية الأمازيغية باعتبارها مكونا أساسيا للذاكرة الثقافية المغربية، وطرح قضاياها وانشغالات أهلها والتقليص من اغتراب الإنسان والمجال في الوجود المغربي غير المنصف، وجعل المكون الأمازيغي أرضية لإثراء إبداعية السينما المغربية وخدمة أبعادها الفكرية والجمالية، وإغناء مشروعها الوطني. وبهذا تكون السينما مفيدة بلا حدود لأنها تتحقق كممارسة فنية وطنية نابعة من أعماق المغرب ومعبرة عن غناه وأفقه الرحب.

إن هذا الفهم لكيفية الاشتغال الايجابي على المكون الأمازيغي هو الذي يسمح ببروز تجارب من داخل الفيلم السينمائي تخدم مشروع التأصيل الفعلي لهذه السينما، وتفتح آفاقا أخرى لهذا المكون للحضـور والتعبير عن ذاته والاشتغال السينمائي الفاعل على المكون الأمازيغي لا يمكن أن يتم إلا من مدخلين أساسيين هما:

1 – **الفيلم الروائي:** إنه الجنس الذي نجد له أصولا في تجارب الفيديو، وفي تجربة السينما كـذلك، ومن المهم كثيرا أن يتم فيه التخلي عن ملامح الهواية والمنطق التسويقي، وأن يتم تأطير استثماره للمادة التراثية ولكل العوالم الامازيغية بأساس معرفي وفكري يسمح بضبط الرؤية أكثر، والتي يجب إثراؤها أكثر ببناء فهم احترافي وأصيل لمكونات الممارسة السينمائية ولكيفية بناء التميز الجمالي من داخلها. فتثقيف الرؤية وبناء الاحتراف في الاشتغال السينمائي سيسمحان بالضرورة بتمثل التراث الأمازيغي المحكي والمرئي والمسموع وغيره لتمييز التخييل السينمائي ليس في الأفلام الأمازيغية فحسب، بل في كل المشروع السينمائي الوطني.

2 – **الفيلم التسجيلي:** غاب الفيلم التسجيلي بامتياز عن تجربة السينما الأمازيغية، وهذا لا يدل على عدم انشغال الفاعلين بالمجال بقضايا الذاكرة وانمحائها، بل يؤكد أن تفعيل كل الانتاجات بالفيديو والسينما كذلك كان استجابة لغايات تسويقية بعد أن تفطنت شركات الإنتاج لاحتياج جمهور عريض لإنتاجات ناطقة بالأمازيغية تستوحي تعبيرها من عوالم الإنسان الأمازيغي. وهكذا كان الجنس الروائي الأقرب لتحقيق الربح والانتشار لما يضمنه من تشويـق وإثارة ومتعة، إلا أن ربط هذه الغايات بالفيلم الروائي لم يكن بسبب افتقار الفيلم التسجيلي لكل هذا، بل بسبب الجهل بقيمته وأهميته وعدم القدرة على تطويعه ليكون أكثر تشويقا وإثارة ومتعة. وما تعطل بسبب غياب الفيلم التسجيلي، هو فاعلية وسيط هائل اعتبر من طرف كبار السينمائيين الجنس الأكثر أهمية في ما يخص خدمة واقع ما أو تثويره. ونظن أن الانفتاح على هذا المجال لابد أن يقدم خدمة كبيرة لأسماء إبداعية شامخة في الغناء والشعر والإبداع عامة أعطت بلا حدود وعاشت أو تعيش كل التهميش، كما يستخدم قضايا ومكونات ذات ارتباط عميق بالهوية الأمازيغية.

إن إنضاج مشروع الفيلم الأمازيغي لا يمكن أن يتم إلا من مدخل الجنسين: الروائي والتسجيلي، وما يمكنه أن يسرع مسار الإنضاج أكثر هو تكثيف حضور هذا الفيلم في أماكن العرض بالمغــرب، وتكثيف الاحتفاء به ونقده، خاصة أن تأصيل الرواية في الاشتغال على المكون الأمازيغي في السينما المغربية لم يبد حاجة آنية إلا من خلال مجالات موازية للإبداع السينمائي منها الخطاب الأمازيغي والنقد السينمائي، والملتقيات السينمائية، وجوائز السيناريو، لأن كل هذه الأشياء قد تأسست على وعي

ايجابي واضح يجب عليه بالضرورة أن يحدث قطيعة مع صيغ المدح والدعم اللامحدود والعاطفي للإنتاجات الأمازيغية، سواء تعلق الأمر بأفلام الفيديو أو بأفلام السينما أو بمجالات أخرى ذات علاقة بالسينما الامازيغية.

إن ما نخلص إليه في الأخير هو أن جهود عديدة قد سمحت باستنبات الفيلم الامازيغي بالمغرب، وقد كان المنطق التسويقي الفاعل الأساسي في إخراج هذا الفيلم إلى الوجودّ، إلا أن مسارات وجود هذا الفيلم قد رسخت صورة نمطية له وتمت إعادة إنتاج مرتكزاته التي تأسست في إطار الاشتغال الهاوي مما جعل العطب يتأصل في بنياته. وإذا كان وعي التمايز في مجال الثقافة السياسية قد حرك الحاجة إلى تأصيل هذا الفيلم أكثر فإن الاحتراف والتأسيس الفكري ووعي قيمة السينما في خدمة الانتساب والذاكرة العامة من بين الأسس التي يمكن لاستحضارها أن يجعل من الفيلم الامازيغي مجالا لإثراء ملامح الاختلاف في السينما المغربية وإغنائها.

رهانات السينما الأمازيغية بالمغرب

عمر إذثنين

عرض حالة

للحديث عن السينما الأمازيغية بالمغرب وجب، أولا وقبل كل شيء، الوقوف على واقع هذه السينما هل هناك فعلا سينما أمازيغية بالمغرب؟ ماذا حققت؟ وأين وصلت؟.

لقد إختلف الباحثون في تاريخ بداية ظهور السينما بالمغرب، بتداخل المقاربات والاعتبارات، لهذا تعددت الإجابات بتعدد الأسئلة والمنطلقات، فهل كان ذلك مع بداية تصوير أول فيلم سينمائي بالمغرب؟ أم بتصوير أول فيلم عن الواقع المغربي؟ أم بتأسيس المركز السينمائي المغربي؟ أم بإخراج أول فيلم من طرف مخرج وطاقم تقني وممثلين مغاربة؟ وقد إختلفت هذه التواريخ بحسب كل حدث من هذه الأحداث، لذا يحق أن نقول أن السينما المغربية عرفت أكثر من بداية. أما الحديث عن السينما الأمازيغية فيجرنا أولا إلى الحديث عن الأفلام التي تناولت الإنسان الناطق بالأمازيغية

والمناطق التي عرفت تمركزه بكثرة، حتى نتمكن من التمييز بين الأفلام التي تأخذ كموضوع لها مناطق معينة تعتبرها أمازيغية، أو مواضيع محددة تلصق بها صفة الأمازيغية والأفلام المنتجة بلغة أمازيغية.

إن البداية الأولى لظهور وإنتاج أفلام تتخذ من الأمازيغية موضوعا لها ترجع إلى فترة الحماية بالمغرب، حيث كانت نظرة الأفلام الكلونيالية مؤطرة بكليشيهات لم تتجاوز تشيئ الأمازيغية وإعطائها أبعاد فيزيائية جامدة. وقد أفرزت هذه الفترة مجموعة من الأفلام التي لم تخرج عن هذا النمط. وسأشير هنا إلى بعض منها[1]:

✳ فيلم أبناء الشمس Les fils du soleil

وهو فيلم فرنسي غير ناطق أنتج سنة 1924، ويتحدث عن ثورة عبد الكريم الخطابي.

✳ أطلقوا النار :

وهو فيلم فرنسي كذلك أنتج سنة 1926، صامت يتحدث عن نفس الثورة

✳ الكونتيسا ماري: La Contesse Marie

إنتاج فرنسي/إسباني، أنتج سنة 1927

✳ روح البلد: L'âme du bled

إنتاج فرنسي سنة 1928.

1 – مصطفى المسناوي، أبحاث في السينما المغربية، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 1999، صص:87-132.

* عاصفة على مراكش، فيلم ألماني، أنتج سنة 1930

* بارود (أو حب في المغرب)، فرنسي/أمريكي، أنتج سنة 1930.

* يطو Itto– فرنسي، أنتج سنة 1934

* سمانة، بنت بربرية، فرنسي، أنتج سنة 1936

* الهجوم الأخير Outpost in Morocco

إنتاج فرنسي/أمريكي، سنة 1949.

* هروب محمود La fugue de Mohmoud

إنتاج فرنسي سنة 1951.

أما بعد حصول المغرب على الاستقلال، فقد أخذ المغاربة لواء الإخراج والإنتاج، وظهرت مجموعة من الأفلام المغربية التي عرفت فترات صعبة لم يتمكن معها الفيلم الوطني من فرض نفسه بشكل حقيقي على المشاهد المغربي الذي كان معجبا بالأفلام الأمريكية والهندية نظرا لقدرتها على الإبهار. ونسج قصص متماسكة، في حين بقي الفيلم الوطني خاضعا لمقاربة فنية متعالية شيئا ما على الجمهور المحلي، الشيء الذي خلق قطيعة بين هذه الأفلام وهذا الجمهور لسنوات عدة، زد على ذلك انحصار لغة الأفلام في الدارجة دون غيرها من الألوان اللغوية الأخرى خصوصا الأمازيغية التي لم تدخل إلى قاعات العرض السينمائي إلا في أوساط الألفية الجديدة.

سـؤال البداية

لم تظهر بوادر سينما أمازيغية إلا في سنة 1991، حيث بدأ المخرج الحسين بيزكارن في عملية تصوير فيلم "تمغارت ن وورغ"، والذي لم ير النور إلا في شهر نونبر من سنة 1993، وقد كان قبله فيلم "تكيكيلت" لمحمد مرنيش، والذي خرج إلى الجمهور شهر يوليوز من سنة 1992.

وقد وصلت الفيلموغرافية الأمازيغية إلى حدود كتابة هذه الأسطر إلى 174 فيلم، ولعل الذي يميز هذه التجربة عن أختها بالدارجة هو:

* انحصارها لمدة تتجاوز عقدا ونيف من الزمن في "الفيديو"؛
* إرتباط غالبيتها بالقرية على مستوى الفضاء والمواضيع؛
* اعتمادها على البناء السردي دون الإهتمام بالجانب الجمالي للصورة؛

وقد شكل ظهور الفيلم الأمازيغي نقلة نوعية وبداية تصالح فئة مهمة من الجمهور مع الإنتاج السمعي البصري الوطني، حيث عرف الفيلم الأمازيغي الأول نجاحا مهما لدى الجمهور المغربي، الشيء الذي شجع المنتجين خصوصا المرتبطين بالفن الأمازيغي، بالدخول في غمار هذه التجربة. كما دخلت الحركة الأمازيغية على خط الإهتمام بهذا الجانب من خلال تشجيعها وتبنيها لهذا المولود الفني الجديد، وذلك عبر أنشطتها الثقافية والفنية بعرضها لهذه الأفلام ودعوتها لحضور المخرجين والفنانين في هذا الميدان، كما تم إحداث المهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي، والذي انعقدت دورته الأولى بالدار البيضاء سنة 2000، والثانية بمدينة ورزازات سنة

2006، والمنظم من طرف الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي والتي تحرص على تنظيمه دوريا. ودائما في نفس سياق الإهتمام نسجل إحداث المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية لجائزة الفيلم الأمازيغي.

كما تمكن الفيلم الأمازيغي من المشاركة في عـدة مهرجانات وطنية، إقليمية ودولية وذلك كما يلي:

* مشاركة فيلم "سات تضانكوين نيموران" للمخرج عبد الله داري في مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون، حيث حصل على الجائزة الفضية للفيلم الروائي الطويل، وجائزة المهرجان الذهبية لأحسن إخراج وذلك سنة 2002.

* مشاركة فيلم "تيزاوول"، للمخرج هشام عيوش في مهرجان سينما العالم بكندا سنة 2006.

* مشاركة كل من فيلم "كودباي خديجة" لكمال بلغمي، وفيلم "أغني" لمحمد مرنيش في المهرجان الوطني للفيلم بطنجة سنة 2005.

* مشاركة فيلم "توف تانيرت" لعبد الله داري في المهرجان الدولي للفيلم الأمازيغي ببجاية (الجزائر) سنة 2007.

لقد تمكن الفيلم الأمازيغي في المغرب من دخول غمار تجربة الفيلم السينمائي، من خلال ظهور أول فيلم سينمائي أمازيغي طويل، ويتعلق الأمر بفيلم "تيليلا" للمخرج محمد مرنيش سنة 2006، تلاه فيلم "بوقساس بوتفوناست" لبدر عبد الإله في نفس السنة. وقد كانت هذه السنة (2007)

فاتحة خير على المنتوج السينمائي المغربي الأمازيغي من خلال دعم أول فيلم أمازيغي لمحمد مرنيش، ويحمل إسم "تمازيرت ؤفلا".[2]

يعتبر التراكم الحالي الذي تحقق للفيلم الأمازيغي برهانا قاطعا على أن الفيلم الأمازيغي قادر رغم المشاكل التي يعرفها القطاع، على الإقلاع بالمنتوج السمعي البصري المغربي وإغناء الخزانة السينمائية الوطنية بإنتاجات تتحقق فيها الوطنية والعمق الهوياتي للوطن. إلا أن مجموعة من الرهانات والتحديات تصادف هذا المنتوج ويقتضي الأمر الوقوف عندها لرصد تجلياتها ومظاهرها.

رهـــان الإبداع

لعل الخاصية التي تميز الفيلم الأمازيغي، في المشهد البصري المغربي بشكل عام، هي غلبة الإهتمام بالحمولة الرمزية للحوارات الدائرة في الفيلم، الشيء الذي يسقط لـــغة الفيلم في خندق اللغة التقريرية والتربوية، والخطابية، وغياب اللغة السينمائية التي تتميز ببناء متماسك للحوار في تواز منطقي للأحداث، وتطور العقدة. تم غياب الإبداع على مستوى توظيف الصورة والحركة في الفيلم. وكأننا نشاهد قصة مصورة لا أكثر. وقد خضعت جل الأفلام الأمازيغية لهذا المعطى الذي ينقص من أهمية التعبير بالصورة والحركة، الشيء الذي يجعل معه دور المصور محدودا جدا. تنطبق نفس الملاحظة على مواضيع الفيلم، إذ يهيمن التناول البسيط للأحداث أو القصة، وغياب معالجة ورؤية إخراجية للسيناريو، وكذا غياب لمسة المخرج الفنية في تناول القصة الدرامية[3]. إن خضوع تجربة

2 –المعلومات مأخوذة من موقع المركز السينمائي المغربي حين صدورها، والموقع هو www.ccm.ma

3 – لقد اعتمدت في هذه الخلاصات على مشاهدتي النمستمرة لهذه الانتاجات منذ سنة 2006 وإلى الآن، أي منذ مساهمتي في الإعداد لدورات المهرجان الوطني للفيلم الأمازيغي بورزازات.

الفيلم الأمازيغي بالمغرب لنفس أسلوب الإنتاج لن يساهم في تطوره والدفع بالتجربة إلى الأمام، بل تقتضي المرحلة تطوير هذا الأسلوب وإبداع أساليب مهنية من قبيل تجميع رأس المال من أجل التمكن من إنتاج أعمال كبيرة وجيدة وقادرة على المنافسة في السوق، والتخلص نهائيا من الشركات "القزمية" والدكاكين الضعيفة لوجيستيا وماليا وبشريا.

رهــان التنظيم

يقتسم سوق الفيلم الأمازيغي بالمغرب نحو 27 شركة، عبر التراب الوطني، وذلك بحسب التمركز الجغرافي الآتي:

* 14 شركة بالدارالبيضاء؛
* 11 شركة بأكادير والنواحي؛
* أما الشركتان الأخريان، فلم أتمكن من تحديد مركزهما بدقة، حيث لم أجد أي عنوان على غلاف منتجاتهما ويتعلق الأمر بشركة "تماوالت فيزيون" التي أنتجت أول فيلم بتمازيغت الأطلس، وشركة " أمازيغ بروديكسيون".

من خلال هذه المعطيات نقف على العدد المهم لشركات الإنتاج المتخصصة بشكل شبه كلي بكل ما يتعلق بالمادة البصرية الأمازيغية، وهذا يؤهلها إلى أن تكون محط اهتمام خاص من قبل المهتمين بالثقافة الأمازيغية ودعمها على مستوى الإنتاج وتنظيم مجال العمل، نظرا للمشاكل التي تهدد هذا القطاع، وعلى رأسها مشكل القرصنة.

إن هذا العدد الكبير نسبيا من المنتجين للمادة السمعية البصرية بالأمازيغية، يعاني من التشرذم، وضيق الأفق، بحيث يغيب أي تنظيم

نقابي أو مؤسساتي يجمع هذه الشركات، الشيء الذي يفوت عليها بعض المشاريع المهمة والانتاجات الوطنية التي تسعادها على الاستمرار، ثم استغلال توحدها في خلق منافذ أخرى لتصريف انتاجها واستغلاله بشكل جيد.

إن رهان التنظيم يبقى ملحا أمام المخاض الذي يعرفه الميدان، وكذا أمام ظاهرة القرصنة وأمام المنافسة التي تشكلها القنوات التلفزية، خصوصا إذا علمنا أن جل المنتجين المشار إليهم أعلاه لم يتعاملوا مع التلفزة الوطنية إلا في ما ندر، فمن أصل 174 فيلما منتجا، هناك 10 أفلام فقط أنتجت من طرف القناة الأولى. في الوقت الذي تعرف المادة الدرامية المنتجة وطنيا على مستوى التلفزة نقصا مهولا الشيء الذي يجعل كل من القناتين الأولى والثانية تتجاوزانه بشراء أفلام تلفزيونية من الخارج، في حين أنه توجد لدينا صناعة فيلمية وطنية مهمة تحتاج فقط إلى بعض التأطير والدعم التقني واللوجستي لتكون لا محالة نواة لصناعة قائمة بذاتها في هذا المجال. وقد تغنينا مستقبلا عن شراء منتجات بعيدة عن همومنا الوطنية وانتظارات جمهورنا.

إن تنظيم هذا المجال سيساهم ولو بشكل نسبي في القضاء على مجموعة من الظواهر التي تهدده كالقرصنة والاحتكار.

رهان الإنفتاح

إن الثقافة التي تتقوقع على نفسها، محكوم عليها بالزوال والتلاشي، فالانفتاح على جميع التيارات والأشكال قمين بالدفع بالثقافة الوطنية إلى الأمام فتجربة الفيلم الأمازيغي، لكي تبقى مستمرة، عليها أن تنفتح على التجارب الأخرى من خلال إستغلال الإمكانيات المتاحة لها كالمشاركة في

المهرجانات الوطنية والجهوية والدولية، والإنفتاح على الحامل السينمائي لما يتيحه من إمكانيات فنية وتوزيع جماهيري واسع للفيلم، وكذا التقرب من فئات مهمة من المشاهدين المغاربة وغيرهم ممن لم تتح لهم الفرصة لمشاهدة هذه الأفلام، تم الانفتاح كذلك على الطاقات الشابة التي تلقت تكوينا أكاديميا وإستغلال كفاءاتها في تطوير هذه الأفلام، الشيء الذي سوف ينعكس إيجابا على القيمة الفنية للفيلم لا محالة. دون نسيان أهمية الانفتاح على مواضيع جديدة، وكذا على تيمات ذات أبعاد إنسانية، حتى نضمن للفيلم الأمازيغي مكانة حقيقية في أجندة المشاهدين المغاربة من مختلف المشارب، ونخلق فيلما يستطيع أن يراهن على العالمية وتلمس اهتمامات جمهور أوسع.

أمام الفيلم الأمازيغي طريق طويل لكنه ليس مستحيل، لكسب هذه التحديات، وبالتالي ضمان مكانه ضمن مصاف السينمات الأخرى، التي عرفت نفس ظروف الفيلم الأمازيغي، لكنها بلمستها المحلية ورهانها على تلمس القضايا الإنسانية استطاعت أن تجد لنفسها مكانا يليق بها. ولا يعدم الفيلم الأمازيغي الإمكانيات الإبداعية والجمالية التي باستطاعتها أن تصل بالثقافة الأمازيغية – التي كانت عبر مسيرتها الطويلة منبعا ثريا يغني الثقافات الأخرى المحيطة بها– إلى مرتبة من الإشعاع جهويا ودوليا، والفيلم الأمازيغي باستطاعته إذا كان في مستوى هذا التحدي أن ينقل هذه الثقافة فنيا إلى المشاهدين في كل الأنحاء.

المراجع

* عمر إذثنين، الفيلم الأمازيغي مقالات وآراء، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، 2006.

* مصطفى المسناوي، أبحاث في السينما المغربية، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء 1999.

ملحق

يتضمن هذا الملحق ذكرا لبعض الفاعلين الذين ساهموا في إرساء اللبنات الأساسية للفيلم الأمازيغي.

مخرجون

إدا موجود جما ل

اشعيبي رشيد

ألتيت العربي

أمال أحمد

أنكاح حفيظة

أوبركا المحجوب (يوبا)

أوجلا حسن

أوحساين محمد (عبودة)

أوسايح عبد العزيز

أيت الحافظ عبد الرحمان

أيت بوزيد علي

أيت همو عدي (لحسن سرحان)

باحوس سعيد

بادوج أحمد

بايدو أحمد

البقالي زكرياء

بو المازغي رشيد (أسلال)

بودبان محمد (بنهمو)

بوعشرة حسن

بوفوس حسن

بويزكارن الحسين

بويشو خالد

حنوضي إبراهيم

خلو مراد

داري عبد الله

شكيري إبراهيم

صالوت محمد (أكرام أرشاش)

العبازي محمد

عبداوي عبد الله

عتيق محمد

عزيزي حميد

فضيل عبد اللطيف

كتببي يوسف

المانوك مليكة

محمد آمين بنعمراوي

مرنيش محمد

الهزمير رشيد

اليازيدي مسعود

ممثلون

أبا عقيل السعدية

أباعمران محمد

آبنسير فاطمة

اتيكي العربي

أخراز حسن

اد القاضي محمد

إرخا فاطمة

أزروال فؤاد

أزنابط فاروق

أزناك أحمد

اسلي إبراهيم

آسمينة محمد

آشتوك حميد

أشهبار فاطمة

أقديم الطيب (الطيب المزوضي)

إكثير لحسن

ألحيان فاطمة

آماجود أحمد

آمسكين فاطمة

أمصوبري علي

أمين سعاد

آمينة شاوي

انزاق إدريس

أنظام خدوج

أوبري محمد(تايري)

أوراغ محمد

أورايس عبد المالك

أوريك عبد الله

أوزين عائشة

إيبودا سعيدة

أيت القاضي إبراهيم

بركاوي خالد

بركينز ربيعة

بلعزري إبراهيم

بنزاكار النجم

البهيج سلطانة

بواركان فاطمة

بوالحوجات عائشة

بودرق محمد

بوشان فاطمة

بوكرن مسعود

بيكوكار فاطمة

تاشينويت عائشة

تبعمرانت فاطمة

جكار الحسن

جوطان فاطمة

حماتا إبراهيم

الداصر محمد

الديب مبارك

الزهري الزاهية

السوسي فاظمة

شاكري سيدي موح

شاهير محمد

شاوشاو الحسين

الصغير مصطفى

طارق يسرى

الطاهيري الحسين

طاوكي الزهرة

عادل سعيد

عاطف عبد اللطيف

العربي سعيد

العطاش مبارك

عليوي حسن

عوينتي احمد

فرتال لحسن

قيمرون محمد

كوجار عائشة

اللوزي علي

اللوزي محمد

اللوزي نعيمة

اللوزي نعيمة

المرسي سعيد

مسكين فاطمة

المسلك محمد

المعاش الطيب

المكاوي سعيد

موخارج كريمة

موشن إبراهيم

نرفودي منى

النصيح أحمد

الهداج العربي

الهلالي آمينة

واحي حليمة

واحي نسماء

واعراب محمد

ورقة هشام

الولتيتي نورا

ممثلون و كتاب سيناريو

إد عبد الرحمن بورحيم

أنظام حسن

أنفلوس محمد

آهبار عمر

برداوز الحسين

الدحيم عبد النبي

رامي أحمد

المناني عبد الله

منتجون وتقنيون

بوزكو محمد

بولحيارا جمال

الحسين فوزي

العريك محمد

الناجيم بن ديوان

المحتوى

لقد حاول المتدخلون في هذا الكتاب إبراز جوانب مختلفة من التجربة السينمائية الأمازيغية "الفتية" انطلاقا من وجهات نظر متعددة، بعضها يستند إلى موضوع العلاقة بين الصورة والهوية، وبعضها يستند إلى سؤال اللغة والإبداع، وبعضها الآخر تحدثت فيه مداخلات أخرى عن البدايات الأولى لهذه التجربة وعن شروط ومحددات انبثاق سينما أمازيغية قائمة بذاتها.

إن هذا الكتاب يتوخى أيضا، المساهمة في تعميق النقاش حول الفيلم الأمازيغي باعتباره مكونا من مكونات السينما المغربية، وكذا مناقشة الأشكال الفيلمية الجديدة التي بدأت تنتجها هذه السينما التي تعرف تحولا على مستوى الإنتاج والاستثمار وعلى المستوى المؤسساتي.

وهذا ما يستوجب كذلك، إبراز دور ووظيفة السينما التي أصبحت اليوم - وأكثر من أي وقت مضى- وسيلة للتعبير عن الأدب والفكر والثقافة، واستثمار قدرتها على النبش في البنيات الأنتربولوجية لمتخيلنا الفردي والجماعي وتهذيب الذوق الفني وإغناء العملية التربوية.

21 درهم